

Scienze, filosofia, arti nel Rinascimento.
'Sensibile' e 'intelligibile' nella danza e nella musica

* * *

PATRIZIA PROCOPIO

Conservatorio di Musica *Girolamo Frescobaldi* di Ferrara

**'Danzare per fantasmata': l'immagine del movimento
nella teoria coreutica di Domenico da Piacenza**

La presente relazione è dedicata al rapporto immagine/movimento nel *De arte saltandi et choreas ducendi/De la arte di ballare et danzare* di Domenico da Piacenza, uno dei più importanti trattati di letteratura artistica dell'Umanesimo nonché primo documento noto di teoria coreutica [Fig 1].

Scritto in lingua di *koinè* padana, il *De arte saltandi* è stato prodotto alla corte ferrarese degli Estensi nella prima metà del Quattrocento; il codice è ora conservato alla Biliothèque Nationale de Paris sotto la segnatura f. it. 972. La trattazione, che ha per oggetto il moto corporeo, si divide in due parti: una sezione teorica nella quale sono esposti i principi dell'arte del danzare e una parte pratica

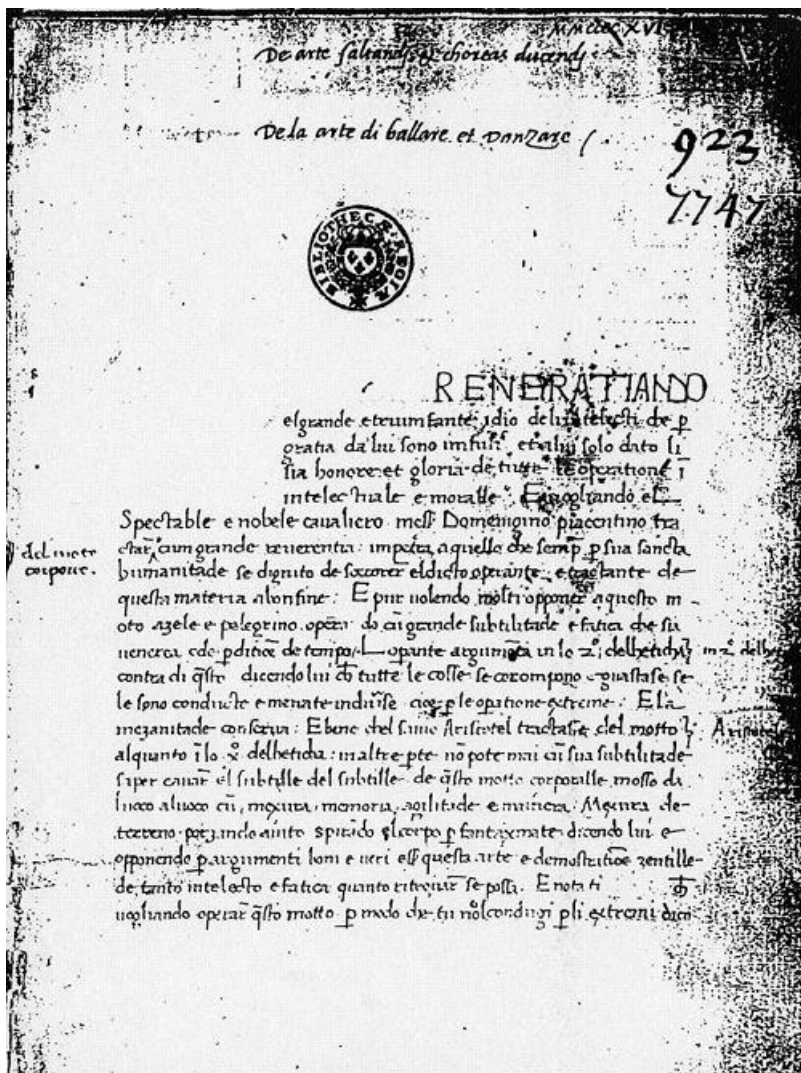


Fig. 1

contenente la descrizione di ventidue danze, diciotto delle quali provviste di intonazione musicale. L'autore del trattato, Domenico da Piacenza, teorico, compositore e maestro di ballo, fu a lungo alla

corte ferrarese degli Estensi (tra il 1439 e il 1470) durante la signoria di tre marchesi d'Este: Niccolò III (1393-1441), Leonello (1441-1450), Borso (1450-1471). Dai documenti d'archivio della casa d'Este non risulta quali fossero le mansioni di Domenico a corte, ma si sa per certo che era familiare di Leonello e svolgeva degli incarichi per conto del marchese e che intorno ai primi anni Quaranta del Quattrocento fu nominato cavaliere. Dati di carattere paleografico e di contenuto, in primo luogo riferimenti a persone e luoghi dell'ambiente ferrarese, portano a circoscrivere la datazione del codice intorno alla metà del Quattrocento: il manoscritto viene pertanto confezionato durante la signoria di Leonello, marchese di Ferrara dal 1441 al 1450 che, come è noto, più di tutti in quegli anni favorì il mecenatismo a corte. Sotto la signoria di Leonello la corte ferrarese visse un periodo di intensa attività culturale e sia sufficiente qui ricordare la presenza di Guarino Veronese che, studioso e divulgatore dei classici, introdusse a Ferrara la nuova cultura umanistica. Fu proprio la vita intellettuale ruotante intorno a Leonello d'Este a costituire l'imprescindibile presupposto alla nascita e allo sviluppo dell'arte coreutica e al formarsi di idee sul valore etico ed educativo della danza o di idee sulla danza in termini di disciplina capace di muovere gli affetti. Dalla corte ferrarese provennero quegli stimoli intellettuali che condussero Domenico da Piacenza a riflettere sull'artisticità di una pratica fino ad allora affidata alla trasmissione orale, all'occasionalità dell'evento, all'improvvisazione e a riflettere sulla possibilità – come avevano già fatto per la pittura Cennino Cennini con *Il libro dell'arte* (1398) e ancor più Leon Battista Alberti con il *De pictura* (1435) – di trasformare la pratica coreutica in una vera e propria scienza che avesse fondamenti teorici e dignità artistica. Anche i trattati pedagogici sull'educazione, molto diffusi tra Tre e Quattrocento, contribuirono significativamente alla costituzione della disciplina coreutica (si pensi al *De regimine principum* di Egidio Romano o al *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentiae* di Pier Paolo Vergerio, senza dimenticare l'opera didattica di Guarino Veronese e Vittorino da Feltre), trattatistica che aveva come obiettivo non solo la formazione dell'uomo, ma che teneva anche conto delle esigenze del nuovo modello di principe regnante dotto e guerriero insieme, versato nelle armi e conoscitore delle arti liberali; dedito alle arti e, moderatamente, agli svaghi. In base al pensiero pedagogico dell'umanesimo, la danza rientrava tra questi ultimi rappresentando un'alternativa alle fatiche militari e alle preoccupazioni per la gestione dello stato. Coerentemente con il pensiero corrente, Domenico da Piacenza nel *De arte saltandi* non mancherà di sottolineare il ruolo della pratica coreutica nei momenti di riposo del principe – «a li principi e monarchi», scriverà Domenico, «è licito havere suoi piaciri convenevoli e condecanti [...] operando questo dilecto per fugire tristezza e molesta, domque è virtù» –, attività non solo lecita, ma anche virtuosa. E che la danza già nel Trecento fosse considerata attività socialmente utile oltre che dilettevole lo dimostra l'affresco di Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del Buon Governo nella città e nella campagna* (Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove, 1338-1340) [Fig. 2] nel quale, annoverata

tra le arti meccaniche come parte della *theatrica* (qui rappresentata da fanciulle nell'atto di danzare,



Fig. 2

accompagnate da canto e tamburello), la danza compare tra le attività di una buona amministrazione.

Un secolo più tardi, Domenico da Piacenza dimostrerà di avere piena consapevolezza del ruolo che la danza poteva svolgere all'interno della vita di corte (anche se non le assegnerà, come si vedrà, una funzione esclusivamente ricreativa, strettamente legata allo svago del principe). Assumendo l'ottica del regnante, si potrebbe riflettere sul fatto che una 'istituzionalizzazione' della pratica coreutica non poteva che essere di giovamento allo stesso principe per il ruolo che la danza poteva svolgere nell'ambito della *Festkultur* coadiuvando la musica nella celebrazione del signore, così come un ruolo altrettanto celebrativo veniva svolto sia dall'edificazione di ville e palazzi signorili, conferma della supremazia degli Estensi sulla città e manifestazione di potere, che attraverso le medaglie con la effigie del principe o i ritratti su tavola, strumenti di esaltazione del regnante. Che la danza alla corte Estense fosse vista anche sotto questa luce ne sono indizio le intitolazioni di alcune coreografie contenute nel trattato, relative a luoghi e persone dell'ambiente Estense: *Belriguardo* e *Belfiore*, due note delizie Estensi. *Leoncello*, in cui si celebrasse il marchese Leonello (si veda sia la medaglia di Pisanello coniata nel 1444 in occasione del matrimonio di Leonello d'Este con Maria d'Aragona nel cui retro è raffigurato un leone nell'atto di intonare una melodia notata su un rotolo [Figg. 3 e 4]: il leone rappresenterebbe lo stesso Leonello e Pisanello avrebbe qui giocato con il nome *Leonello/Leoncello*; che la *chanson* di Guillaume Dufay '*Seigneur Leon*' risalente alla metà degli anni Quaranta del Quattrocento, secondo alcuni studiosi dedicata a Leonello d'Este); *Marchesana*, titolo di danza che potrebbe alludere a una delle due mogli di Leonello (Margherita Gonzaga o Maria d'Aragona).



Fig. 3

Un ulteriore stimolo alla compilazione di un trattato d'arte coreutica provenne certamente non solo dalla trattatistica musicale, che godeva già di una lunga tradizione, quanto, e soprattutto, dai trattati d'arte di Cennino Cennini e Leon Battista Alberti cui si è già accennato, anch'essi compilati intorno al primo Quattrocento. In breve, una concomitanza di fattori – inerenti all'istituzione cortese e il mecenatismo ad essa legato, all'attività degli umanisti nelle corti, alla promozione di biblioteche di corte, al problema dell'educazione dei principi e alla

consistente letteratura che si produsse intorno a questo tema, la nascente trattatistica d'arte – diede luogo alla costituzione di presupposti che favorirono lo sviluppo e l'affermazione non di una pratica coreutica destinata al mero intrattenimento della società cortese, bensì di una vera e propria scienza, un'arte del movimento da apprendersi attraverso una assidua pratica.

L'intento di Domenico emergerà con evidenza non appena si esamini attentamente il trattato e a patto di tenere sempre presente che il *De arte saltandi* è uno dei trattati di materia artistica del Quattrocento e che solo un confronto con la trattatistica d'arte coeva e l'arte del tempo nelle sue molteplici espressioni consentirà di coglierne a fondo il significato e



Fig. 4

accedere a contenuti di non immediata comprensione. È d'altronde un dato di fatto che, nel momento in cui la teoria coreutica si avviava alla sua costituzione, la mancanza di un modello teorico di riferimento portasse a un travaso di elementi e risorse provenienti da ambiti artistici affini

spiegando così la presenza nel vocabolario coreutico di termini e forme comuni sia al linguaggio musicale che poetico (si pensi ad esempio alla riproposizione nel vocabolario tecnico-coreutico di termini del metro ballatistico quali *ripresa* e *volta* e della loro funzione) o scorgere elementi in comune con le arti figurative e in particolare con la pittura. Riguardo a quest'ultimo punto, risulta ad esempio evidente come alcuni dettagli coreutici di carattere compositivo si possano cogliere solo qualora si tenga presente la tecnica pittorica: ad esempio, solo alla luce della conquista della prospettiva (e si ricordi che nel citato *De pictura* di Alberti si trova la prima sistemazione teorica della tecnica prospettica) ci si potrà accorgere di come Domenico nell'organizzare la struttura delle sue coreografie sia passato da una concezione 'lineare' (il termine in questo contesto deve essere inteso in senso geometrico) dello svolgimento coreografico – come si può riscontrare nelle già menzionate danze *Belriguardo*, *Leoncello*, *Belfiore* – ad una ricerca di 'profondità' che caratterizzerà invece lavori più maturi quali *Gelosia*, *Pizochara*, *Mercanzia*, *Sobria*, *Tessara*. Si tratta di danze più elaborate nella struttura coreografica e concepite per un numero maggiore di danzatori rispetto ai primi lavori, nonché di maggiore impegno anche dal punto di vista della composizione musicale: l'evoluzione è quindi coerente a più livelli.

Vi è un altro importante elemento che l'arte coreutica di Domenico da Piacenza condivide con il pensiero artistico del Quattrocento ed è l'idea del movimento del corpo quale veicolo per la manifestazione degli affetti. Dal *De arte saltandi* emerge una concezione del movimento non fisico-meccanica, ma, coerentemente con l'idea umanistica dell'arte, spirituale tradotta in azione dotata di vitalità. I trattati d'arte, al proposito, sono molto espliciti: nel *De pictura* l'Alberti considera movimento e sentimento i due 'uffici della vita' di un membro del corpo il che vuol dire che nel raffigurare una persona in vita bisognava tener conto di entrambi gli aspetti.

Qualche decennio più tardi, per Leonardo da Vinci il buon pittore doveva saper dipingere due cose, l'uomo e la sua mente, sottolineando al contempo la difficoltà di rendere attraverso la disposizione delle membra ciò che era nella mente dell'uomo e invitando pertanto ad aggiungere alla figura la vivacità dell'atto che consentiva al pittore di far percepire lo stato d'animo che con quel movimento si intendeva comunicare. Il Rinascimento pittorico fu affascinato dalla raffigurazione della vita in movimento tramandata dai grandi esempi della statuaria classica: dalla raffigurazione di capelli o abiti mossi dal vento, capelli che «ondeggiano in aria simile alle fiamme» o che «quasi come serpi si tessono fra gli altri» dirà l'Alberti: si veda ad esempio la *Nascita di Venere* del Botticelli [Fig. 5] o, simbolo della vita in movimento concepita dal Quattrocento, la *ninfa/ancella* della *Nascita del Battista* [Fig. 6], affresco del Ghirlandaio per il Coro della cappella Maggiore in Santa Maria Novella a Firenze, degli anni Ottanta del Quattrocento.



Fig. 5

Lo storico dell'arte André Jolles, a proposito della *ninfa* del Ghirlandaio, ebbe a rilevare la «peculiarità di un incedere antico che anima lo spazio della rappresentazione»; la ninfa/ancella

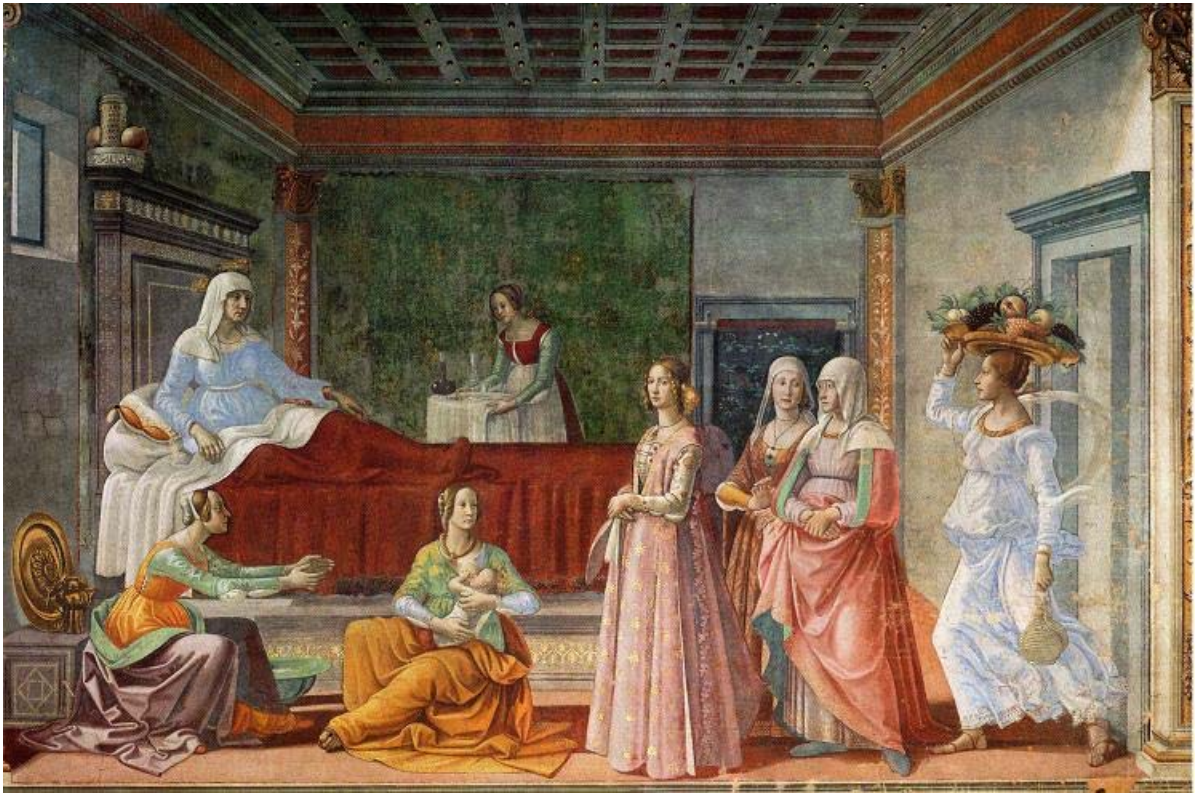


Fig. 6

porta sul capo un piatto di frutta esotica e il pavimento su cui cammina sembra «perdere la naturale caratteristica dell'immobilità per assumere un'elasticità ondeggiante [...] come se la giovane domestica [...] sulle curvature della schiena di un delfino, si lasciasse lentamente cullare dalle onde muovendosi con la grazia di un grande uccello che si libra con le ali dispiegate. Oppure fosse simile a una nave che, con le vele gonfie, fende ritmicamente le acque impetuose [...] incede in modo fluttuante [...] È sempre lei», continua lo storico dell'arte, «a portare vita e movimento nella scena che altrimenti sarebbe stata serena. Anzi, sembra quasi il movimento personificato». Di rilevante qui non è tanto la figura, ma la vitalità del movimento che traspare da questa figura; è come se riaffiorasse il linguaggio espressivo dell'arte antica in quel che Aby Warburg chiamava *Pathosformeln*, formule di *pathos* espressive, con le quali l'artista si misurava per dare espressione alla 'vita in movimento'. «Cristalli di memoria storica, le *Pathosformeln*», scrive Agamben, «sono 'fantasmi' nel senso di Domenico da Piacenza, intorno ai quali il tempo scrive la sua coreografia»; per noi sono 'immagini del movimento' in quanto non sono in fondo molto dissimili dalle immagini di cui Domenico nel *De arte saltandi* si serve sia per dotare di *pathos* il movimento che per assolvere una funzione esplicativa di processi dinamici altrimenti difficili da descrivere. Con l'ausilio dell'artificio retorico della similitudine e la scelta di due immagini esemplari Domenico si gioverà della forza espressiva dell'immagine per scopi didattici. In una prima similitudine Domenico invita il lettore a richiamare alla mente il tranquillo ondeggiare di un'imbarcazione

mossa dolcemente dalle onde, immagine utile a trasmettere concetti quali regolarità, misura e un certo agile e naturale modo di muoversi: (Domenico ha appena scritto che è del ‘zentile mestiero’ del danzare l’ avere una ‘grandissima e zentile azilitade e mainera corporea’):

E nota che questa agilitade e mainera per niuno modo vole esser adoperata per li estremi, ma tenere el mezo del tuo movimento che non sia ni troppo ni poco ma cum tanta suavidade che pari una gondola che da dui rimi spinta sia per quelle undicelle quando el mare fa quieta secondo sua natura, alzando le dicte undicelle cum tardeza e asbasandosse cum presteza, sempre operando el fondamento de la causa, cioè mexura, la qualle è tardeza ricoperada cum presteza (c. 1v).

Moderazione e soavità del movimento, e di conseguenza di portamento, sono i due messaggi di carattere stilistico che Domenico attraverso la metafora nautica (prototipo peraltro della metafora del movimento) vuole trasmettere. Il movimento, efficacemente illustrato attraverso l’immagine della gondola che si lascia dolcemente cullare dalle onde «quando il mare fa quieta secondo sua natura» non deve essere né troppo né poco, non deve raggiungere né l’uno né l’altro eccesso, ma essere eseguito con misura e soavità. La seconda similitudine attinge invece al repertorio mitologico ed è anch’essa utilizzata per trasmettere insegnamenti di carattere stilistico. Il concetto viene esplicito grazie alla combinazione di due immagini: lo sguardo pietrificante della Gorgone e l’improvviso volo di un falcone. Come la prima, anche questa similitudine contiene rimandi a un immaginario comune (le similitudini d’altronde dovevano richiamare a qualcosa di noto, di conosciuto, altrimenti perdevano la loro efficacia):

Noltra dico a ti <galante>, chi del mestiero vole imparare bisogna danzare per fantasmata. E nota che fantasmata è una presteza corporalle la quale è mossa cum lo intelecto de la mexura dicta imprima di sopra, facendo requia a cadauno tempo che pari haver veduto lo capo di Meduxa, como dice el Poeta, cioè che facto el motto sii tutto di piedra in quello instante et in instante mitti ale como falcone che per paiça mosso sia, segunda la riegola di sopra, cioè operando mexura, memoria, mainera, cum mexura de terreno e d’aiare (c. 2r).

Durante l’esecuzione la mente del danzatore viene attraversata da un’immagine carica di *pathos*, il volto di Medusa, seguita da una seconda immagine, carica di dinamismo: è il volo di un falcone, còlto nell’atto di avventarsi su una preda. Queste immagini, richiamate alla memoria, avranno le loro conseguenze sul portamento del danzatore: per il *pathos* che suscita, l’una e con funzione di modello analogico, l’altra. Nello svolgersi naturale e regolare del movimento si intrometterà un elemento estraneo proveniente dalla sfera emotiva, uno stimolo che conferirà vitalità ad un’azione che altrimenti continuerebbe ad essere ‘serena’ come la scena della nascita di Giovanni Battista senza la ninfa/ancella o come la gondola mossa lievemente dalle undicelle ... senza il *danzare per fantasmata*. Sono questi i due cardini dell’arte della danza che inquadrano il movimento del corpo da un punto di vista estetico-stilistico: da una parte la soavità, l’eleganza che deriva dal muoversi secondo natura; dall’altra, la vitalità di cui si carica il corpo del danzatore nel momento in cui il movimento diventa espressione dei moti dell’animo realizzando così l’ideale

umanistico dell'uomo sintesi di corpo e spirito. Sembra quasi di vedere – due facce della stessa medaglia – l'opposizione dialettica tra *ethos* e *pathos*: tutto ciò che è tranquillo, mite e che sembra fluire secondo la natura delle cose e degli uomini opposto a tutto ciò che si manifesta attraverso passioni forti, violente. Come si è detto prima, qualcosa di estraneo si intromette per un istante interrompendo il corso regolare del movimento del danzatore e, aggiungiamo ora, soprattutto quando si tratta di 'misura larga', vale a dire nella lenta e solenne *bassadanza*, 'de le mesure regina' (*De arte saltandi*, c. 4v):

Talhor tacere un tempo e starlo morto non è brutto, ma rientrare poi nel seguente con aeroso modo, quasi come persona che suscitò da morte a vita et in questo Misser Domenichino, vostro bon servitore e mio maestro, ha avuto evidentissimo giudizio dicendo che 'l dançare specialmente di misura larga vole essere simile ad ombra phantasmatica nella quale similitudine ad explicarla se intendono molte cose che non si sanno dire. Tacciano adonche gli mastri di baghatelle et frappatori di pedi che sol questa maniera è signorile et extracta la bassadanza di questa una, si cambia in vili movimenti et perde la proprietà sua naturale (c. 6r-v).

Da questo brano, estrapolato dal *Libro dell'arte del danzare* (1455-1465) di Antonio Cornazano, ricaviamo alcune indicazioni di carattere pratico sul *danzare per fantasmata* – di grande aiuto per l'interpretazione e la ricerca del significato che il *danzare per fantasmata* ricopre all'interno della teoria coreutica concepita da Domenico da Piacenza – e apprendiamo che si tratta di un elemento stilistico a carattere occasionale («Talhor tacere un tempo e starlo morto») legato senza dubbio a fattori di natura performativo-espressiva, che si adopera *specialmente* – anche se l'esperienza pratica porterebbe a dire 'solamente' – di *misura larga*, vale a dire in *bassadanza*. Sembra quindi che si tratti di una caratteristica stilistica della *bassadanza*, tanto che, scrive Cornazano, se alla *bassadanza* viene sottratta questa peculiarità stilistica, la stessa viene a perdere ciò che per sua natura le appartiene («perde la proprietade sua naturale»), l'eleganza: in breve, la *bassadanza* non può essere concepita senza il *danzare per fantasmata*. Inoltre, nell'esecuzione della stessa, oltre a poter cogliere l'eleganza del danzatore emerge anche la sua abilità nel rendere vitale, proprio attraverso il *danzare per fantasmata*, quel flusso altrimenti regolare e uniforme del corpo. Indizi sufficienti, sembra, sia per contestualizzare il danzare per fantasmata, espressione del *pathos* così come il suo contraltare, l'*ethos*, rappresentato dal carattere soave e naturale della gondola nella similitudine marina; sia per risalire al modello originario e con il quale il *danzare per fantasmata* condivide la forza dell'immaginazione nel muovere gli affetti. Nell'*actio retorica* era considerato di una certa efficacia nella mozione degli affetti e in particolar modo nello stile austero (*stilus gravis*), rompere l'uniformità del dettato in favore di una elocuzione nella quale elementi del linguaggio venissero separati da intervalli percettibili di tempo. L'interruzione era dettata dalle regole dell'arte piuttosto che da quelle della natura; le frasi misurate con la logica del ritmo piuttosto che con l'occasionalità del respiro. L'interruzione avveniva in un punto ben preciso dell'eloquio: il ritmo del discorso non doveva scorrere ininterrotto come un fiume, ma essere alternato a pause espressive.

Presupposto fondamentale per muovere gli affetti era che lo stesso oratore si commuovesse per poter trasmettere convincentemente all'uditorio il medesimo sentimento: l'imitazione dell'ira, del timore, dell'indignazione, scrive Quintiliano nell'*Institutio Oratoria*, sarà talvolta ridicola se si atteggiano soltanto le parole e il volto, e non anche l'animo: si ricorra quindi alle *visiones*, chiamate dai Greci φαντασίας, mediante le quali vengono rappresentate nell'animo le immagini delle cose assenti al punto che sembra di vederle, come se fossero presenti. Ebbene, chiunque le avrà ben concepite sarà negli affetti potentissimo (*Institutio oratoria* VI, 2, 29-30). Domenico da Piacenza trae quindi ispirazione dai precetti dall'arte oratoria, arte performativa al pari della danza, affidandosi alle risorse della fantasia per muovere gli affetti: le immagini prodotte dalla fantasia faranno presa sull'animo del danzatore, il sentimento provato si trasferirà sul suo corpo, reso eloquente dalla passione che ora lo anima e, carico di *pathos*, farà presa sui presenti assicurando la riuscita dell'*actio*. Ora, sulla forza dell'immagine Giorgio Agamben (*Nymphae*, in «aut aut», 321-322, 2004, pp. 53-67, in part. pp. 54-55) basava alcuni anni fa la sua interpretazione del *danzare per fantasmata* – interpretazione senz'altro innovativa rispetto ai contributi precedenti, nei quali più che altro emergeva il dato tecnico del fenomeno – ponendo in relazione il *danzare per fantasmata* con la teoria della conoscenza sviluppata da Aristotele nel *De anima*. Secondo questa teoria la conoscenza ha origine nel senso per giungere poi all'intelletto attraverso un processo di astrazione della forma operato dalla fantasia e la produzione di *phantasmata* custoditi dalla memoria. Il 'danzare per fantasmata' per Agamben aveva il significato di 'danzare per immagini' e la danza 'una composizione di fantasmi in una serie temporalmente e spazialmente ordinata'. Ora, si può anche non condividere del tutto l'indirizzo interpretativo di Agamben, soprattutto per quanto riguarda l'aver concepito il *danzare per fantasmata* non come un momento singolare dell'esecuzione coreutica – episodio isolato volto all'intensificazione espressiva del movimento – bensì come espressione del danzare nella sua globalità, per Agamben sempre e comunque 'composizione di fantasmi'. È tuttavia degno di nota aver tratto il *danzare per fantasmata* – come già fece negli anni Settanta anche se con argomentazioni differenti Rudolf zur Lippe (*Naturbeherrschung am Menschen I*, Frankfurt am Main, 1974, in part. pp. 159-227) – fuori dall'ambito angusto del tecnicismo intuendone, per contro, risorse di natura intellettuale.

Emanazione dello spirito che traspare dal corpo del danzatore, il *danzare per fantasmata* è l'emanazione di quello stesso spirito carico di vitalità che traspare dalla ninfa/ancella del Ghirlandaio; è il 'sentimento' di Alberti, la 'mente' di Leonardo; è l'espressione del *pathos* che muove gli animi dei presenti rendendo efficace il movimento del danzatore, il discorso dell'oratore, l'opera del pittore. Nel pensiero teorico di Domenico da Piacenza danzare è la manifestazione di un pensiero dialettico che nell'opposizione *ethos/pathos* esprime la sua essenza e nell'immagine del movimento la forza della sua eloquenza.